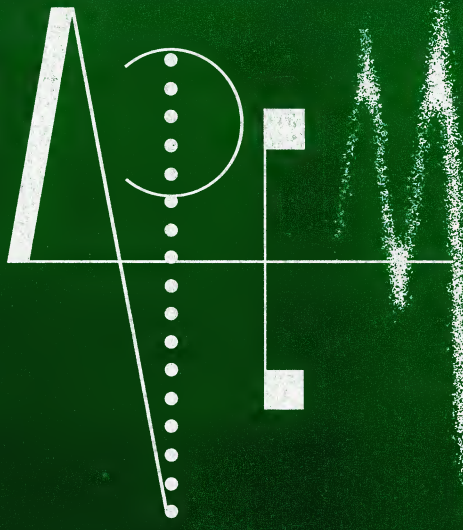
ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE



BULLETIN TRIMESTRIEL

*Éditorial*
3
*Témoignages - Pédagogies*
4
La musique minimaliste (suite)
4
L'improvisation au collège
13
L'audition bibliographie
17
*Congrès*
20
Nancy fait des Gam
25
Porgy à Paris
27
*Informations diverses*
28

APEMU - 52-54 RUE DU CHEMIN VERT - 75011 PARIS OCTOBRE 1996 N 155

Association des professeurs d'Éducation musicale
Siège social : 52-54, rue du Chemin Vert - 75011 PARIS

Membres du comité
Christine Allardet, Gérard Andrieu, Christophe Brillault, Martine Bertier, Jean-Louis Bultel, Jacques Champigny, Claudette Charasse, Francis Cousté, Maud Covain, Marie-Chantal Dabet, Christine Dognon, François Gautier, Renée Harbulot, Sylvain Labartette, Thérèse Lévy, Madeleine Mahé, Marie-Thérèse Pouget, Agnès Raulet, Claudine Richner, Dominique Terry, Odile Tripier.

Membres adjoints
Richard Augugliaro, Hélène Planel, Laurent Brès, Jean Chesnais, Eliane Ferraci, Pierre Gury, Bernard Huneau, Christian Jusselme, Dominique Lebas, Miguel Legrand, Odile Margain, Jean-Marie Vialatte.

Bureau
Président
Vincent MAESTRACCI
52-54, rue du Chemin Vert - 75011 Paris - Tél. / Fax : 01.48 07 22 76
Vice-présidentes
Marie-Thérèse POUGET
1, impasse G. Loiseau - 34500 Béziers - Tél. : 04.67.28.29.36
Renée HARBULOT
3, allée de la Source - 21000 Dijon - Tél. : 03.80.41.31.40
Trésorière
Christine DOGNON
Rés. La Grande Pinède appt 33, boulevard Jean-Mathieu Grangent
34200 Sète. Tel : 04.67 51 59 50
Trésorier adjoint
Dominique TERRY
23, rue du Rhône - 69360 Solaize - Tél. : 04.78 02 40 79
Secrétaire
Christophe BRILLAULT
60, rue Paul-Fort - 37300 Joué-les-Tours - Tél. : 02.47.53.28.75
Secrétaire adjointe
Madeleine MAHÉ
197, av. de la République - 91150 Étampes - Tél. : 01.64.94.14.36
Directeur de la Publication
Sylvain LABARTETTE
31, bd. de Magenta - 75010 Paris
Tél. / Fax : 01.42.08.46.04.

# *Éditorial*



La création dans l'Éducation musicale nous réunira à Toulouse d'ici quelques jours. Que cette rencontre devienne l'assise d'un développement des multiples activités qui y sont liées et notre association pourra se féliciter d'avoir rempli une de ses plus importantes missions.

Et l'enjeu est d'importance !

Le collège unique doit accueillir la diversité : d'infinies polémiques sur la meilleure façon de la prendre en compte dans ce cadre contraignant émaillent les rapports, circulaires, articles, dossiers ou réformes qui ne cessent de surgir. Mesure-t-on bien, en chaque occasion, la contribution certes modeste mais toujours originale de notre discipline ?

L'Éducation musicale au collège comme au Lycée est un lieu d'expression des personnalités qui s'y construisent et s'y révèlent. D'abord par la multiplicité des approches ménagées par les instructions officielles - et cela ne date pas de leurs dernières versions ! - dans le cadre du cours obligatoire. Ensuite par toutes les activités périphériques à celui-ci, chorales, orchestres, ateliers, concerts… L'Éducation musicale institue la communication et au delà, le dialogue comme condition indispensable à la réalisation de ses objectifs. Chanter, c'est aussi s'écouter, écouter, c'est aussi recevoir, jouer ensemble, c'est partager… Notons en parallèle l'atomisation de notre société, son individualisme galopant, son déficit d'expressions plurielles… Nombreuses sont les institutions où l'environnement social contraint un échange à sens unique dont les enfants sont les plus vulnérables victimes. Ils doivent écouter l'école, écoutent les médias et aussi la rue et manquent cruellement de lieux d'expressions qui leur soient propres. Ne subissent-ils pas ainsi une Éducation - dont l'école n'est qu'une des composantes - qui risque plus qu'une autre de les enfermer dans une nasse socioculturelle où bien peu de leur originalité aura fait son nid ?

Alors… *créez, créez, il en restera toujours quelque chose*… L'enjeu de la création ne se situe pas ainsi du seul point de vue de la qualité artistique du résultat - si tant est que celle-ci soit appréciable ! - mais aussi de celui de l'opportune expression d'une originalité individuelle qui soit aboutie pour son auteur à un moment donné et perçue comme telle par le groupe qui en est témoin. Créer une interprétation, une chanson, une mélodie, une pièce, un chœur, un concert, un spectacle ou un monde imaginaire pour recueillir la musique du monde, n'est-ce pas le plus noble objectif de l'Éducation musicale et sa grande originalité ?

Dès à présent les témoignages et réflexions publiés dans les pages qui suivent montrent la place centrale et récurrente de cette problématique essentielle au devenir et développent de notre discipline.

Le Président
Vincent Maestracci

Témoignages - Pédagogies

*La créativité ne consiste pas seulement à partir du néant ou de l'imaginaire inspiré par la muse. Elle autorise aussi à modeler, triturer, gonfler, structurer, écraser la matière nourricière. Accentuer cette vision au travers des activités du cours contribue à donner à l'enfant une approche vivante et formatrice. La musique minimaliste américaine reste un chemin d'accès à la création particulièrement adaptée, l'improvisation collective, une activité qu'il faut cadrer considérablement pour en tirer tout son parti ; Enfin les concerts, une expression créative originale et indispensable.*

## *La musique répétitive*

*( suite de l'article paru dans le n° 155)*

### Un amalgame de tendences

Sous l'appellation de musiques minimales ou répétitives on rapproche des musiciens comme La Monte Young et Terry Riley, Philip Glass et Steve Reich. Leurs travaux trouvent un écho en Europe, dans le courant des années 70 autour de personnalités comme Michael Nyman ou Gavin Bryars en Angleterre, Louis Andriessen en Hollande, Wim Mertens en Belgique, Richard Pinhas et le groupe Urban Sax en France. Il existe une frange du rock expérimental des annnées 80, comme XTC ou PIL largement influencée par les musiques dites répétitives.

En fait, une pluralité de terminologies recouvrent ces musiques : musique minimale, musique répétitive, acoustical art, nouvelle simplicité... Il est préférable de regrouper ces tendances autour de quelques principes unificateurs.

### Musique minimale

Ce concept, que développeront certains compositeurs à partir des années soixante, est issu du *minimal art* : un courant pictural apparu aux Etats-Unis dans les années cinquante. C'est le philosophe Richard Wollheim qui parle le premier de *minimal art* afin de désigner : *les produits géométriques des arts plastiques, donc des artefacts caractérisés par une réduction programmée et par l'absence de détails embellissants, présentant uniquement des caisses, dés et tubes, reproduits un grand nombre de fois.* [1]

Cette définition s'applique à la description du travail formel du plasticien américain Sol Lewitt. Comme nous le verrons, elle a une résonance dans le processus compositionnel d'un Steve Reich.

Au sens strict, le terme «minimal» ne devrait s'appliquer, en musique, qu'à un matériau sonore réduit et à quelques procédés limités de transformation. La «musique minimale» se caractérise alors par une réduction extrême et délibérée du matériau traité, celui-ci pouvant se limiter à un accord, quelques notes, quelques mots ou même à une instrumentation succinte.

On peut ainsi observer une égalité de timbre et de rythme, une densité constante et un nombre limité de hauteurs. Mais en terme de durées, ces compositions ne sont pas toujours «minimales». Il semble au contraire qu'à la raréfaction du matériau sonore et de ses possibilités combinatoires, il y ait une augmentation dans la durée de leurs perceptions.

Un des pères de cette musique minimale est certainement le californien La Monte Young, (né en 1935). Après une courte période dodécaphonique, La Monte Young écrit en 1958 un Trio à cordes constitué de notes maintenues durant plusieurs minutes.

Dès 1952, John Cage, à travers sa pièce de silence 4'33 affirmait son idée maximaliste du «tout est musique». La Monte Young, prenant en compte cette disposition totale d'écoute, semble répondre : tout est possible en effet, y compris de suivre une démarche inverse en se

1 KELKEL, Manfred, Nouvelle simlicité, Musique de Monde, p. 216.

concentrant sur certains sons isolés et soigneusement choisis. C'est ainsi qu'il commence vers 1960 à développer des œuvres minimales basées sur de très longues tenues d'un son unique de hauteur et d'intensité constante. Mais à partir de cette ligne sonore de base, peuvent se greffer d'autes types de sonorités :
- sons obtenus par friction continue de divers maréríaux
- sons «accordés» à des résonances de l'environnement (insectes, vent dans les poteaux électriques, mer, etc.) pré-enregistrés.

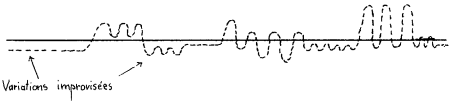
La ligne sonore de base est parfois mise en valeur, magnifiée par des effets impromptus d'alliage ou de contrastes harmonieux issus de variations instrumentales ou vocales improvisées.

La démarche de La Monte Young naît d'une mystique (contemplative) du son marquée par une référence à la culture indienne, à laquelle se mêle l'appartenance au néo-dadaïsme de Fluxus. En tous les cas, l'influence de La Monte Young sur les futurs répétitifs, ou sur un musicien comme Stockhausen, est décisive.

Plus modestement, on peut reproduire le schéma finalement très simple, minimal, d'une musique basée sur l'entretien continu des sons et par l'inspiration variable d'un ou plusieurs improvisateurs.

Un exercice peut se pratiquer en classe, à partir de ce dessin, noté au tableau :

*son continu de hauteur constante*




Un son continu est produit par un groupe de jeunes chanteurs supporté ou relayé par des flûtistes. Afin d'obtenir un son «droit», homogène, invariable, il faut faire travailler la maîtrise du souffle et de l'intensité ainsi que l'écoute réciproque.

Sur cette monodie stationnaire, d'autres lignes vocales peuvent se greffer, suivant un dessin choisi, ce qui permet de faire apprécier la notion de hauteur, de registre, voire d'intervalle.

Cette rapide production peut s'agrémenter d'une écoute comparative des musiques de La Monte Young et celle d'un raga d'Inde du Nord.

Dans la musique indienne, qui a largement inspiré l'esthétique minimale des musiciens nord-américains, la tonique est toujours présente. Elle est constamment exprimée par un instrument spécial, le tanpura, ou par un guide-chant dans la musique vocale.

La tonique est donc un son continu, une référence invariable, qui exclut toute idée de modulation, comme dans les pièces minimales de La Monte Young[2].

### Musique répétitive

L'intransigeance de la répétition est ce qui caractérise cette musique. C'est un truisme mais le taux d'invariance de certaines pièces est très élevé. Alors que dans d'autres musiques la répétition fonctionne comme partie utile d'une grande forme, se nourrissant entre autre de cet aspect pour se déployer, une pièce répétitive ne se fixe que dans la réitération du même avec les degrés de variation que lui accorde son déploiement dans le temps. Ainsi ces musiques ont de longues durées ; gage d'efficacité pour que les motifs répétitifs s'affirment comme réellement répétitifs...

*2 Outre le terme de musique minimale (minimal music), existe celui d'»art acoustique» (Ac'art), que le critique Herman Sabbe a utilisé par anologie à l'Op Art : «La technique de répétition et multiplication de courtes cellules similaires, reliées en continue, la progression et la transition variée d'un motif à un autre, produit une texture statique, bien que constamment mouvante, qui semble être une analogie auratique de l'expérience d'observation d'une peinture de l'Op Art» in MERTENS, Wim, American minimal music, p. 15.*
*On peut donc retrouver une analogie structurelle dans les techniques compositionelles musicales et picturales : utilisation de courtes cellules identiques ou similaires, importance de la répétition, etc. qu'il sera intéressant de faire remarquer à des élèves en leur présentant une iconographie appropriée : L'audition d'une texture acoustique minimale et prolongée, comme dans la musique de La Monte Young tend vers l'expérimentation d'une plongée dans la sonorité. L'analogie visuelle peut se retrouver chez les peintres américains Barnett Newman ou Kenneth Noland qui, à travers les vastes plages colorées de leurs toiles produisent de brèves vibrations pulsées.*

Cette fascination pour la répétition comme «esthétique de l'exaspération» se retrouve dans une pièce dadaïste de Erik Satie : *Vexations pour piano* comportant 840 Da Capo... Véritable parangon de la musique répétitive, *Vexations* ne donne sur le papier qu'un cantus firmus de treize notes («Thème de la basse») auquel, après son exposition, s'ajoutent deux voix à la partie supérieure.

John Cage fut le promoteur de l'exécution de ce «morceau» de musique[3] qui mobilisa une dizaine de pianistes se relayant durant 18 heures et 40 minutes !

Cette pièce minimale et répétitive par son accablante réitération perd le statut d'objet musical, mais épouse le flux temporel dans ses moindre soubressauts. Chaque répétition devant autoriser une expérience auditive nouvelle, ces musiciens reprenant la parole du poète René Char : «L'acte est vierge même répété». Paradoxe du retour du même, car bien qu'il n'y ait pas de changement apparent du matériau, toute musique répétitive est déjà différente de par sa position dans le temps, l'accumulation sonore précédente, etc... En fait, les œuvres les plus radicalement «répétitives» ne le sont pas totalement. Le retour du même est toujours amené différemment.

Chez Terry Riley, né en 1935 en Californie, l'intuition répétitive se manifeste dans l'utilisation de boucles de bandes magnétiques, se répétant et se déformant à l'infini. Cette idée se joint chez lui à l'influence du jazz qui lui permet d'inoculer à ses compositions minimales une pulsation rythmique. Pour Riley, la répétition en elle-même n'a d'autre fin que celle «d'éveiller des vibrations émotionnelles chez l'auditeur».

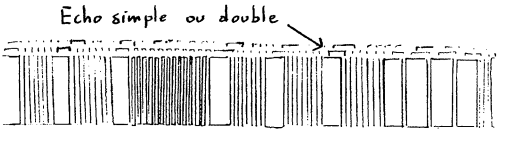
*3 Au Pocket Theatre de New York le 11 septembre 1963... Par son critère d'écoute comparable à un effet de rupture, cette musique de Satie peut revendiquer la paternité des musiques minimalistes et répétitives américaines. Cette pièce pose comme principe que l'infini commence immédiatement après la 840ème reprise (suivant les intentions scripturales du fac-similé)... ce qui n'est pas sans rappeler le panthéisme mystique de La Monte Young et sa Composition n°7 (deux notes si/fa# «à tenir longtemps») et bien d'autres créateurs de musiques planantes.*

Ces notes sont répétées tout le long de la pièce, avec des motifs additionnels variant les séries rythmiquement et mélodiquement. Dans les pièces de Terry Riley, les durées ne sont pas déterminées. Les changements de dynamiques ne sont pas autorisés, l'ensemble est souvent joué forte. Aucune des cellules mélodiques n'a d'importance supérieure aux autres : elles doivent être attaquées de la même manière. Riley a noté les cellules mélodiques de manière traditionelle, ajoutant une infinité de signes pour indiquer le nombre de répétitions requises.

Les motifs se développent «organiquement» par extension de morceaux de cellule. Ainsi par exemple, la troisième cellule, est une extension de la seconde, qui elle-même répète les notes de la première dans un ordre différent ; la dixième figure est une inversion de la seconde, etc. La première cellule est une figure de base : à la fois continuellement présente et génératrice d'autres cellules.

Pour résumer la technique des compositions minimales de Terry Riley, on peut dire qu'il s'agit de cellules qui, continuellement réitérées, produisent toujours de nouvelles combinaisons. Cette musique est produite par la superposition d'un certain nombre de lignes individuelles que l'auditeur peut observer de différentes façons à travers leurs répétitions et leurs chevauchements provocant des accentuations imprévues. Toutefois le changement microscopique par chevauchement et tuilage des lignes génère une texture sonore plutôt statique. En dépit d'un tempo rapide, cette musique donne l'impression d'immobilité. Ce qui importe c'est le déploiement infinitésimal du processus dans le temps.

Ce procédé de composition peut se schématiser ainsi :



### Apports extra-européens, un exemple concret : *Drumming*.

À partir de 1970 des apports extra-européens se font sentir dans la musique de Steve Reich, notamment dans *Drumming*. Suite à l'étude de la musique africaine à Accra, au Ghana, Steve Reich souhaite étayer sa musique de principes rythmiques non-occidentaux :

«(...) Je ne voulais pas une sonorité balinaise ou africaine, je voulais une pensée balinaise ou africaine, ce qui signifiait développer mes idées de construction rythmique dans mes pièces tout en conservant ma propre sonorité».[4]

*Drumming* (1971) est une pièce intéressante de part sa multi-timbralité (percussions et voix imitant les instruments). Il est donc possible de faire en classe une exploitation de cet aspect.

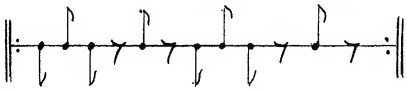
*4 REICH, Steve, Ecrits et entretiens sur la musique, p. 110.*
*Le parallèle avec la musique de Philip Glass est possible, ce dernier utilisant des progressions additives issues de l'étude des raga indiens, alors que l'instrumentation et l'échelle tempérée sont occidentales.*

### Descriptif

Un seul schéma rythmique de base, mais considérablement développé préside à la construction de la pièce (qui est en quatre sections de 17'30 - 18'20 - 11'30 -9'47).

La nouveauté, c'est un procédé de «construction rythmique». Il s'agit simplement de bâtir un rythme par la substitution progressive des pauses par les battements, ou inversement, de substituer dans un rythme constitué, des pauses aux battements. (Ce que l'on peut percevoir dès le début de la pièce).

Voici le schéma rythmique de base :






EDITIONS
J. M. FUZEAU
B.P. 6 - 79440 COURLAY
Tél. 49 72 22 13 - Fax : 49 72 28 98
MINITEL : 36.15 code FUZEAU

Catalogue général sur simple demande

**Le coffret**
Réf. 2169
Réf. 2168

**Contenu du coffret**
- **1 guide pédagogique** (17 x 22)
- **3 CD ou 3 K7 (2 «extraits musicaux», 1 «tests sonores») + notice détaillée.**
- **1 cahier d'exercices** (17 x 22).

# MUSIQUES TOUTES !

Comment sensibiliser et former l'oreille de l'enfant à l'extrême diversité des musiques qui tapissent son univers quotidien ? Ce coffret développe une démarche à la fois réaliste, facile à mettre en œuvre et efficace, fondée sur le plaisir de la diversité de l'écoute. Avec plus de trois heures d'enregistrement, les auteurs proposent de multiples cheminements autour des **instruments d'aujourd'hui** (et pas uniquement ceux de l'orchestre), **ceux d'hier** (essentiellement dans la culture occidentale) **et d'ailleurs** (c'est-à-dire « ethniques » et/ou « folkloriques »).
Le guide pédagogique laisse une large place aux initiatives personnelles de l'éducateur qui pourra exploiter la documentation (plusieurs centaines d'illustrations graphiques et de séquences sonores) en fonction des objectifs qu'il s'est fixé, en parallèle avec le cahier de T.P.

Espace FUZEAU
1, rue Montalembert - 75007 PARIS
Métro rue du Bac, Parking Montalembert

### Écoute

C'est le paramètre «timbre» qui est ici mis en valeur.

- Dans la première section on entend : quatre paires de bongos accordés, montés sur des perches, joués avce des baguettes.
- Dans la seconde section on entend : trois marimbas auxquels s'ajoutent deux voix féminines.
- Dans la troisième section interviennent tois glockenspiel plus des sihfflements et une flûte piccolo.
- Dans la quatrième section tous les instruments jouent ensembles, se combinant aux voix.

Les différences et les couplages de timbres sont remarquables, à tel point que la structure de la pièce peut s'envisager comme une «modulation de timbre» : la transition entre chaque section se fait par la substitution d'un timbre par un autre.

### Exemple :

À la fin de la première section, les marimbas reprennent en crescendo les motifs que jouent les bongos accordés qui eux, vont decrescendo. Il s'en suit une transition graduelle entre chaque section. Ce passage à auditionner, peut être schématisé graphiquement avec des couleurs pour être rendu plus peceptible aux jeunes oreilles...

Dans *Drumming*, la présence africaine n'est pas liée au timbre mais se fait sentir à d'autres niveaux :

- celui du principe de «construction rythmique»
- l'imitation par la voix humaine de timbres instrumentaux (on trouve cela aussi dans le jazz (le scat) le rap (le beat box).
-la structure monomodale et répétitive.
-le contact visuel des musiciens pour décider du moment où ils vont passer d'un motif répétitif au suivant.

Une écoute comparative avec les tambours, les balafons, les voix africaines est évidemment bien venue pour dégager toutes ces particularitées musicales et culturelles.

Écoute et créativité, un exemple concret : *Clapping Music*

De 1972 à 1973 la musique de Steve Reich est en mutation.

*Clapping music* (1972) et *Music for pieces of wood* (1973)5 peuvent faire l'objet d'une interprétation par des élèves non-musiciens (ou plutôt non-instrumentistes). Partant de l'écoute attentive, il est important de faire sentir les différents paramètres musicaux à l'œuvre dans une pièce en proposant une transcription adaptée au niveau des élèves.

Avec sa pièce intitulée *Clapping music*, Steve Reich a justement : «(...) le désir de créer un morceau de musique qui ne ferait appel à aucun autre instrument que le corps humain».[5]

### Descriptif :

La pièce dure à peu près 4'40 et utilise non pas le déphasage mais un simple canon rythmique. Partant d'un figure rythmique identique jouée à l'unisson, l'un des deux musiciens se décale directement d'un temps en avant, répète le nouveau motif (l'autre ne variant pas le rythme) et ainsi de suite jusqu'à ce qu'ils se retrouvent à l'unisson.

Pour des élèves, la pièce peut se travailler phrase par phrase d'abord à un tempo très lent, puis modéré. Ces phrases assimilées peuvent s'enchaîner en un jeu de furet (un élève après l'autre sans perdre le tempo).

Le travail en deux petits groupes distincts (ceux qui répètent inlassablement et ceux se décalent) est plus délicat. Toutefois l'aspect ludique de cette pièce intéresse petits et grands...

Le mode de notation peut varier. On peut proposer une graphie faite de losanges et de points (frappes et silences) puis essayer d'y substituer la notation solfégique indiquée sur la partition originale.

*Rappel de la formule*



### PRATIQUE VOCALE

De nombreux jeux vocaux sont basés sur la répétitivité. Le principe des vocalises y fait appel. Les exemples d'audition que nous avons proposé doivent s'accompagner d'une pratique vocale :

*5 REICH, Steve, Ecrits et entretiens sur la musique , p. 117.*

Ainsi l'élève passe de la simple perception d'une notion à sa sensation puis à une assimilation vécue à travers une courte réalisation.

Les acquis du langage répétitif peuvent aussi se vérifier à travers des exercices vocaux plus variés (leur dénominateur commun restant toutefois le principe de répétition).

Voici un éventail de petits exercices et de courtes pièces où la notion de répétition est primordiale. Ce petit répertoire est évidemment à compléter et à mettre en relation avec les autres parties du cours de musique en collège. Nous laissons volontairement de côté les minimalistes et répétitifs nord-américain pour montrer que l'on peut chercher dans d'autres cultures les mêmes principes directeurs.

Exemple rythmique tiré de «L'Arithmétique» (extrait de *L'enfant et les sortilèges* (1925) paroles de Colette, musique de Maurice Ravel[6]. L'interprétation est proposée pour un chœur parlé divisé en deux groupes.

Il faut faire travailler l'articulation et la précision rythmique autour des valeurs deux croches et noire. Des variations de dynamiques sont souhaitables.

La répétition intervient aux trois derniers systèmes avec les cellules rythmiques en écho : deux croches noires / noire noire, puis quatre croches.

Cet extrait peut être enregistré, «mis en boucle", orchestré sur clavier et matériel informatique (programmes ENCORE ou CUBASE).

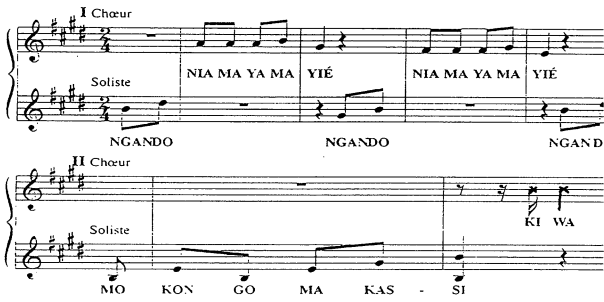
Les comptines du monde entier sont une mine pour aborder des notions solfégiques relativement simples. La répétion de «formules» y est particulièrement importante, l'imprégnation se faisant au cours des nombreuses réitérations. Compte tenu de la structure relativement simple d'une comptine, il est permis de broder sur ses schémas mélodico-rythmiques en proposant aux élèves d'inventer d'autres phrases.

Les comptines animales africaines se prêtent bien à se genre d'activité.[7]

*6 Exemple tiré de l'Objectif 6ème, p. 29.*
*7 Voir LEFEVRE Claudine et LOULENDO Jean-Louis, Africa, Musiques traditionnelles du Centre et de l'Ouest , Editions J. M. Fuzeau, 1988.*

Cette comptine en «lingala» du Congo/Zaïre en est un exemple : Ngando (le crocodile)

Solo : *Ngando*
Chœur : *Niama ya mayi é*
Solo : *Mokongo makassi ... Kiwa / Na misso ékéngé... Kiwa / Manzaka miné né ... Kiwa / Mokila molayi ... Kiwa*




(Crocodile / Animal de l'eau/ Avec son dos rugueux / Avec ses yeux perçants / Avec ses grande griffes / Avec sa longue queue.)

- Il faut faire apprendre les parties I et II séparément en deux chœurs qui se feront écho (en antiphonie)
- Enchaîner I et II en pensant que «ngando» se trouve sur la levée du second temps de cette musique à deux temps.
- Inventer d'autres éléments textuels s'inscrivant dans le II chantés par un ou plusieurs solistes.
- À partir du moule mélodico-rythmique répétitif de cette comptine, inventer d'autres textes sur d'autres animaux, d'autres personnages...
- Prévoir un accompagnement instrumental à base de xylophones (ou balafons) et de tambourins (ou petits djembés).

Cette autre comptine zaïroise (langue «kikongo») est construite sur une échelle de quatre hauteurs.

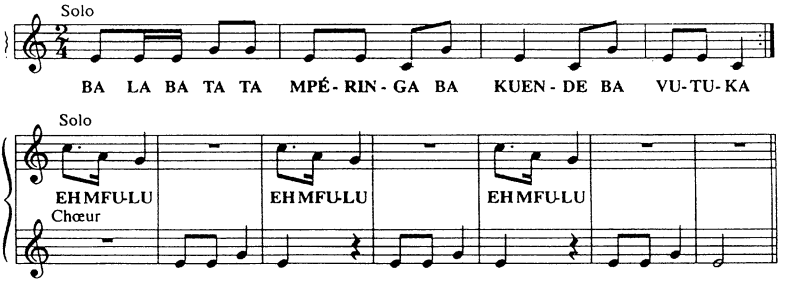
«Eh mfulu» : Il s'agit d'un jeu de balancement vocal et corporel pour les enfants : assis en tailleur, les uns derrières les autres en se tenant par les épaules, ils avancent sur leurs fesses en se balançant.

*Bala ba ta ta Mpéringa*
*ba kuenda ba vutuka*
refrain : *Eh mfulu nata ba la.*

(Les enfants du père Mpéringa s'en vont et viennent, Tortue emmène les petits (qui ne savent pas encore marcher).

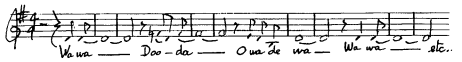
Pour continuer un voyage autour du phénomène de répétion, on peut inventer des vocalises sur des noms de régions et de pays «exotiques»:

Cette chorégraphie est probablement difficile à réaliser dans une classe, il reste une structuration rythmique syllabique à apprendre en s'accompagnant de frappés de mains respectant la pulsation.




Ensuite on peut faire travailler le début de la *Geographical Fugue* (1930) de Ernst Toch. Cette pièce est le dernier mouvement de la suite intitulée *Gesproschene Musik* (Musique parlée), qui sous divers aspects essaye de produire plusieurs effets musicaux à travers le discours parlé. Phénomène que l'on a rencontré chez Steve Reich, que l'on retrouve dans le scat, en jazz ou dans le rap, et qui, ici, est mis originalement à l'œuvre à travers une forme «classique» d'écriture contrapuntique : la fugue.

Un exemple de scat vocalisé se trouve au début de l'opéra de George Gerschwin, *Porgy and Bess* (1935)




«Wawa - dooda» est chanté, en boucle, sur le même rythme et au même tempo, répété sept fois de suite avec un crescendo allant du PP au FF ).

## CONCLUSION

Les pièces du répertoire répétitif sont intéressantes pour aborder tous les éléments qui constituent la musique. La perception du rythme, la structure des œuvres, la méladie et même les différentes manières d'exécuter la musique, c'est à dire de créer des sons ensemble, peut se réaliser à partir d'un tel répertoire. Les élèves sont alors sensibles aux phénomènes de création, de composition. Par la manipulation de matériaux musicaux simples, facilement mémorisables et reproduisibles, ils explorent les différentes données du discours musical.

Dans les musiques répétitives l'écoute tient une part prépondérante dans la perception du processus musical. L'auditeur n'entend plus une œuvre finie mais participe activement à sa construction. Cet aspect développe chez les élèves une attention plus grande au processus musical. Une écoute analytique est alors en passe d'émerger...

Une des caractéristiques des processus musicaux de Steve Reich ou de Philip Glass est cette détermination simultanée aussi bien des détails (du note à note) que de toute la forme. L'aspect «inévitable» de ces pièces graduelles fascine les adolescents, surtout s'ils contribuent activement à des réalisations musicales concrètes. En décomposant les processus d'élaboration d'une pièce, les éléves comprennent et reconstruisent à leur manière une musique. L'engagement vers l'informatique musicale dans les collèges autorise ce genre d'activité. Cette manipulation proche du travail de composition procure aux jeunes élèves un sentiment de «puissance» et une intelligibilité plus grande vis à vis des diverses composantes sonores du discours musical. La subjectivité de l'adolescent peut alors «se sublimer» à travers une construction musicale objective.

D'autre part répéter, retrouver l'identité au cours d'un travail compositionnel, dans le jeu, la re-production de l'interprète ou dans l'expérience de l'espace-temps en musique lors de l'écoute, constitue en soi une source de plaisir.

Steve Reich a évoqué ce phénomène en présentant son travail de musicien comme un rituel libérateur et impersonnel auquel participaient le compositeur et ses auditeurs. Les élèves, acteurs et interprètes de leurs musiques, apprennent, eux-aussi, à contrôler «ce qui arrive» dans un processus musical répétitif, tout en acceptant le résultat, sans modification ultérieure. Comme il n'a plus de point de référence absolue dans ce type de musique, une foule d'interprétation est possible. Dès lors les élèves peuvent imaginer d'autres compositions sur des principes semblables, tout en faisant appel à leurs vécus, à leurs cultures. La musique contemporaine présentée au collège devient forte d'identifications avec les réalités que cotoient les élèves. Ces derniers sont alors en passe de s'approprier un répertoire qui jusque-là leur était étranger.

L'aspect créatif qu'autorise la découverte de musiques à la fois «simples» et actuelles a des répercussions sur l'écoute ultérieure d'autres exemples musicaux du XXème siècle. Le principe de répétition peut étre exploité comme fil conducteur afin d'écouter, en cours d'Éducation musicale, des œuvres aussi complexes et diverses que : *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, *Mantra* de Stockhausen, ou *Duel* de Boulez... Ainsi le travail en classe ou en atelier sur des musiques à caractère répétitif doit inciter les élèves à garder un contact vivant avec les divers courants de la musique contemporaine.

Marc Ménétrier
professeur d'Éducation musicale
Collège La Chaloupe
97000 St Florent de la Réunion



## BIBLIOGRAPHIE

- MERTENS, Willem, American Minimal Music , Kahn & Averill, London, 1983.
- NYMAN, Michael, Experimental Music : Cage and beyond , Studio Vista, London, 1974.
- REICH, Steve, Ecrits et entretiens sur la musique, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1981.
- Revue Contrechamps N° 6 , «Musiques nord américaines», Editions l'Age d'Homme, 1986.
- Revue Musique en jeu N° 26 , Editions du Seuil, Février 1977.

## DISCOGRAPHIE

JOHN ADAMS
The Chairman Dances, Foxtrot for Orchestra à l'origine destiné au dernier acte de Nixon in China (1985)
Harmonielehre (1985)
Two Fanfares : Tromba Lontana ; Short Ride in a fast Machine (1986)
City of Birmingham Symphony Orchestra , dir. Simon Rattle. EMI
Grand Pianola Music, pour deux pianos, trois voix de femme, vents, cuivres et percussions. ENON
GAVIN BRYARS
The Sinking of the Titanic pour chœur d'enfants,

sextuor à cordes, clarinette basse, cor ténor, guitare électrique, percussions et séquences enregistrées de bruitage (1969)
Ensemble Gavin Bryars, chœur de garçons de Westhaston. PNT
Sub Rosa, pour flûte à bec, clarinette, violon, vibraphone, piano et contrebasse
Ensemble Gavin Bryars. ECM

LA MONTE YOUNG
The melodic version of The Second Dream of the High tension Line (1984) GRAMAVISION

PHILIP GLASS
Akhnaten, opéra (1984)
extraits : Hymn to the sun, Akhnaten and Nefertiti, Window of appearances, Epilogue.
Chœur et orchestre de l'Opéra de Stuttgart, dir. Russel Davies. SONY
La Belle et la Bête, opéra d'après le film de Jean Cocteau
Ensemble Philip Glass, dir. Riesman. ENON
Company , quatre mouvements pour quatuor à cordes (1983)
Kronos Quartet
Einstein on the beach, opéra (1975)
Intégrale : L. Childs, Dolbashian, Mc Gruder ...
Ensemble Philip Glass, dir. Riesman Elektra Nonesuch.
Glass Works pour orchestre
Ensemble Philip Glass, dir. Riesman. SONY
Itaipu, pour chœurs et orchestre, sur un texte traditionel guarani (1988)
Atlanta Symphony Orchestra, dir. Robert Shaw. SONY
«LOW» Symphony, inspiré par le disque de david Bowie et Brian Eno (1992)
Orchestre Philharmonique de Brooklyn. PNT
Music in similar motion, pour trois orgues électriques, deux saxophones sopranos, flûte et musique électronique (1969). ENON
Powaqqatsi, musique de film, musique synthétique (1988)
réalisqation Riesman. ENON
Satyagraha, opéra sur un livret de Ph. Glass et C. DeJong à partir de la Bhagavad-Gita
Chœur et orchestre du New York City Opéra, dir. Keen. SONY
Songs from the trilogy : Einstein on the beach - Satyagraha - Akhnaten. CBS

STEVE REICH
Come out
«New Sounds in Electronic Music». CBS Odyssey Records
Drumming, Six Pianos, Music for Mallet Instruments, Voice and Organ.Deutsche Grammopho
Octet, Music for a Large Ensemble, Violin Phase. ECM
Electric Counterpoint.
Nonesuch Records et New Albion

The Desert Music
Nonesuch Records
Different Trains Cronos quartet.
None Such

Terry RILEY
A Rainbow In Curved Air. CBS
In C New Albion
Salome dances for peace , pour quatuor à cordes (1985-86) par le Kronos Quartet. ENON

## *L'improvisation au collège*

### L'improvisation dans les nouveaux textes de programme de 6°

- "... Chanter, écouter, jouet et inventer constituent les grands pôles d'activités musicales au collège " (L'éducation musicale en classe de 6°, p. 61) ;
- "...La formation vocale privilégie... mise en situation d'improvisation et de création... " (I Le Chant, p. 61) ;
- "... enfin il affirme sa personnalité en improvisant sur des pédales constituées d'un nombre pair ou impair de mesures... " (III Approche d'une pratique instrumentale, P. 64).

Il est clair que les nouveaux programmes nous invitent à faire pratiquer l'improvisation à nos élèves. Nous allons voir ci-après quel en est l'intérêt, quelles sont les conditions favorables à cette pratique et nous proposerons enfin une méthode de travail pour aborder les divers types d'improvisation : corporelle, vocale et instrumentale.

### Intérêt de la pratique de l'improvisation

Avant toute remarque personnelle, il paraît intéressant de reproduire ici les arguments de grands pédagogues de la musique :

*" Tout élève, dés le début jusqu'à l'achèvement de ses études devrait pour être dans la ligne musicale naturelle, pratiquer un minimum d'improvisations. Dans l'improvisation, une certaine intuition de l'unicité de la musique favorise, selon les lois de la vie, la fusion des divers éléments rythmiques sensoriels, mélodiques et harmoniques. On peut, évidemment ressentir cette unité en écoutant les chefs-d'œuvre, mais il y a dans l'improvisation un élément personnel de vie intérieure, de création, d'ouverture d'âme à une inspiration authentique, que rien ne peut remplacer. "*

Égard Willems

*" On aime à dire que la musique doit être un moyen d'expression, que l'enfant doit recourir au chant pour extérioriser ses sentiments, que nous devons l'amener à se servir de la langue musicale, à parler la musique. " (...)*

*" Parler la musique, l'expression n'est pas heureuse, mais ce n'est là qu'un abus de mots. Demandons-nous seulement ce que parler veut dire. Lire un texte français, même à haute voix, ce n'est pas parler français : déchiffrer un exercice de solfège, ce n'est pas parler la langue musicale. Utiliser le langage musical ; c'est en disposer librement pour exprimer un sentiment, c'est jouer d'une lyre intérieure dont les cordes sont celles même de notre être sensible. Mais, alors que tant de modes d'enseignement musical ont pour but de faire apprécier les sons, les hauteurs, les rythmes, de faire reproduire ses sons avec justesse, de faire connaître les conventions du graphique, un seul mode conduit à parler la langue musicale : L'IMPROVISATION - et c'est celui qu'on laisse délibérément de côté. Tout concourt à développer l'esprit d'imitation, la mémoire des sons, des signes, le raisonnement même, mais rien, si ce n'est le travail libre, n'exerce musicalement la faculté maîtresse de l'enfant : l'imagination. "*

Maurice Chevais (juillet 1932 !)

Improviser c'est donc libérer son imagination, vivre véritablement la musique de l'intérieur. L'intérêt de l'improvisation dans les collèges réside dans le fait qu'elle est praticable par tous, quelque soit le niveau de connaissance théorique de chacun. Elle nous permet d'avoir avec les élèves une pratique musicale vivante et spontanée basée à la fois sur l'exigence et le plaisir musical partagé.

### Les conditions favorables à l'improvisation

Le professeur

Il y a avant toute chose la nécessité d'instaurer un état de confiance. Maurice Martenot dont l'enseignement est basé sur la " pédagogie du bonheur " parle de l'improvisation en ces termes : "*...créer un*

*certain climat correspond à un minimum de libération… climat de confiance permettant à l'enfant d'oser. Attacher plus de valeur à l'intensité d'expression, à l'élan plutôt qu'à la forme… ".*

Le professeur, c'est évident, doit avoir une pratique personnelle de l'improvisation (il doit donc sortir de ses classes) afin d'être capable de guider l'élève, de lui donner des cadres, des points de repère. Improviser ne voulant pas dire " faire n'importe quoi ", " avoir une liberté totale " il est nécessaire d'avoir une démarche pédagogique progressive comme nous le verrons dans le paragraphe " Propositions de travail " ci-dessous.

L'enseignant doit être dynamique et spontané à l'image de ce qu'il attend des élèves. Martenot dit très justement à ce propos : *" vous n'enseignez pas ce que vous savez, vous enseignez ce que vous êtes ".* Pour maintenir ce dynamisme il faut éviter tout verbiage inutile et attendre qu'une séquence d'improvisation soit terminée pour émettre des remarques sur la production de tel ou tel élève.

Les élèves

Afin d'obtenir un résultat valorisant, il est primordial que les élèves possèdent un sens musical affirmé : sens rythmique (stabilité du tempo), sens de l'équilibre tonal (phrasé de 2, 4 ou 8 mesures, question-réponse), capacité à écouter les autres, maîtrise minimum de l'instrument (voix, flûte, clavier, percussion corporelle ou instrumentale).

Un exercice d'improvisation tenté trop tôt peut se révéler être un échec. Il ne faut pas hésiter à prendre le temps d'installer des " savoir-faire " minimums (par imitation dans un premier temps) et à faire simple, clair et structuré.

Donner à l'élève l'habitude d'improviser dès le début de ses études au collège, c'est là encore une question de mise en confiance. Débuter cette activité en 4° ou en 3° est plus difficile s'il n'y a pas eu un travail en 6° ou 5°.

Les conditions matérielles

La disposition en demi-cercle est la plus propice à un exercice d'improvisation dynamique et réussi. L'absence de table permet de passer efficacement de la position assise à la position debout et facilite le déplacement du professeur vers chaque élève si nécessaire.

Pour obtenir l'improvisation corporelle, vocale ou instrumentale, l'utilisation d'une bande-son mise en boucle (ordinateur, synthétiseur avec séquenceur, boite à rythme) permet d'instaurer un dialogue musical continu entre professeur et élèves ou entre élèves ce qui favorise la dynamique de la séquence de travail.

### Propositions d'une méthode de travail

Avertissement : l'improvisation se fera souvent sur un ostinato rythmique, mélodique ou harmonique. Elle devra toujours être précédée d'une phase d'imitation, d'imprégnation.

Improvisation rythmique corporelle (genoux, mains, doigts)
Structures rythmiques de base :
6°/ 5° : travail sur 4 temps avec
♩♩♪♪ et 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 par exemple ou toute autre figure rythmique étudiée
4°/ 3° : travail sur 8 temps avec
♩♩♪♪ et 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 par exemple ou toute autre figure rythmique étudiée
Le travail sur ces structures impaires est possible si l'étape ci-dessus est acquise.

Imitation

Le professeur joue des formules rythmiques que les élèves répètent collectivement, yeux ouverts ou fermé, en jeu réel ou intérieur (gestes pensés).

Improvisation

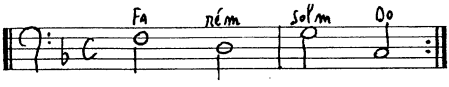
Lorsque la phase d'imitation est acquise (sens du tempo, imitation exacte et spontanée) o, peut passer à l'étape de l'improvisation individuelle. Chaque élève propose tout à tour sa formule dans le cadre des 4 ou 8 pulsations imparties. Pour ne pas nuire à la dynamique musicale, cet exercice doit se faire " en chaîne ", c'est à dire sans temps mort entre chaque improvisation. L'utilisation d'un ostinato rythmique joué par une boite à rythme ou un élève permet de maintenir un tempo régulier. Cependant, l'absence de tout repère auditif extérieur est aussi un bon moyen de contrôler si les élèves ont acquis le sens de la pulsation intérieur.

Improvisation vocale

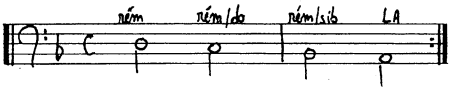
Improviser vocalement sous-entend que chaque élève est capable de chanter seul face à un groupe. Or cet exercice est difficile, la voix est le révélateur de notre moi intime, de nos émotions. Voilà pourquoi l'état de confiance dont nous parlions dans le paragraphe " Le professeur " ci-dessus, trouve plus particulièrement ici sa raison d'être.

Structure harmoniques de base : celles-ci, jouées par le professeur, un élève ou une bande-son, devront toujours être claires et se dérouler sur 2, 4 ou 8 mesures.
Quelques exemples :

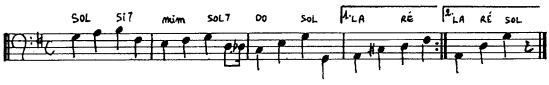
Anatole en Fa




Basse descendante en ré
(Canon Jazz : Calm cool)

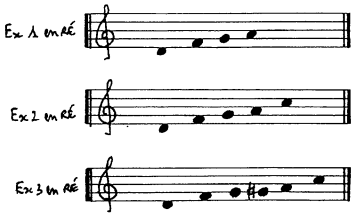



La structure harmonique de certaines chansons se prête facilement à un travail d'improvisation mélodique, c'est le cas de *Aux Champs-Élysées* de Joe Dassin dont voici le " walking-bass " en Sol :




Structure mélodique

Les gammes tétratoniques (Ex. 1), pentatoniques (Ex. 2) ou blues (Ex. 3) sont propices à un travail d'improvisation.




Imitation

Le professeur chante des formules mélodiques en "Scat" (onomatopées) ou improvise des phrases en français, que les élèves répètent collectivement. Durant cette phase d'imitation, les élèves s'imprègnent de l'ambiance harmonique et mélodique qui servira à leur improvisation future.

Improvisation collective puis individuelle

Sur la structure harmonique jouée par le professeur, un élève ou une bande-son, les élèves improvisent tout d'abord ensemble. À défaut d'être une réussite musicale, cette improvisation collective est très importante car elle permet à tous les élèves de s'exprimer vocalement sans complexe au sein du groupe ; elle est libératrice et prépare à l'improvisation individuelle qui doit lui faire suite immédiatement. Une fois encore, pour ne pas nuire à la dynamique musicale, l'exercice individuel doit se faire " en chaîne ".

Improvisation instrumentale (exemple de la flûte à bec)

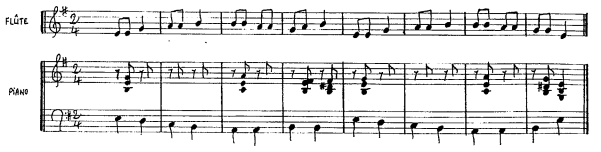
La maîtrise technique de l'instrument conditionne la réussite de l'improvisation. Voilà pourquoi, par exemple, improviser à la flûte en 6° ne peut se faire qu'au cours du 3ème trimestre. Il est préférable de faire pratiquer ce type d'exercice à partir d'un thème écrit que les élèves doivent savoir lire, réécrire (en autodictée par exemple) et analyser (structure mélodique, phrasé…).

Structure harmonique : Comme pour l'improvisation vocale elles doivent être claires et se dérouler sur 2, 4 ou 8 mesures (voir le paragraphe Improvisation ci-dessous).

Structures mélodiques : les gammes tétratoniques et pentatoniques de ré et mi sont les plus abordables sur le plan technique.

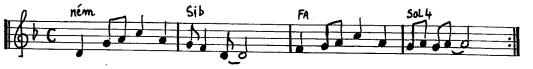
Imitation : Cette phase de travail ne paraît pas nécessaire spécifiquement pour l'improvisation, l'imitation étant déjà pratiquée régulièrement tout au long de l'année lors des séquences de travail technique.

Improvisation : À partir d'un thème étudié et sur une chanson harmonique jouée par le professeur, un élève ou une bande-son, chaque élève propose tour à tour sa formule mélodique dans le cadre des 2, 4, ou 8 mesures imparties. Exemple en 6° :




Demander dans un premier temps des choses simples : " utilise les notes mi, sol, la et si. Choisis des noires et des blanches ; tu pars de mi et tu arrives à mi ". Puis compliquer peu à peu avec des deux croches et en demandant de tenir compte de la structure question-réponse Ce travail peut aboutir un montage de forme rondo : le thème ci-dessus servant de refrain est joué par la classe en alternance avec des improvisations servant de couplet.

Exemple en 4° : Introduction de *L'aventurier* du groupe Indochine :




Improviser sur le pentatonique de ré : ré, fa, sol, la, do (ré aigu) ; ne pas hésiter à prendre un tempo plus lent que celui de la chanson et à utiliser des figures de note simples si nécessaire (noire, blanche).

*1 Pour Bobby Mac Ferrin l'improvisation est le point d"équilibre entre conscience et abandon.*

Improvisation et évaluation

L'évaluation est possible à deux conditions : elle ne doit pas être systématique car elle risque de couper l'élan musicale et par-là même la spontanéité et le plaisir " gratuit " de la pratique musicale ; elle doit être progressive privilégiant dans un premier temps l'élan, la bonne volonté puis prenant en compte peu à peu le respect des consignes et enfin la qualité musicale.

Fréquences de durée du travail : Les séquences d'improvisation s'étagent en général sur trois cours, plus rarement 4. Le durée est variable selon l'expérience des élèves, selon le nombre d'improvisateurs choisi et selon le type d'improvisation pratiqué : de 5 à 10 minutes pour l'improvisation corporelle, de 5 à 15 minutes pour les improvisations vocale et instrumentale.

Improvisation et progression

La découverte des divers types d'improvisation doit se faire dans un ordre logique : tout d'abord l'improvisation rythmique corporelle permet d'acquérir le sens primordial de la pulsation intérieure ; l'improvisation mélodique vocale permet ensuite d'acquérir le sens de l'équilibre tonal ; enfin, lorsque ces deux premières étapes sont bien installées, on peut passer à l'improvisation instrumentale avec plus de réussite.

Improvisation et plaisir

Ces deux mots sont-ils indissociables ? Et même si dans un premier temps, les collégiens montrent une certaine appréhension compréhensible, très vite ils se laissent prendre au jeu de la création spontanée qui devient leur exercice favori. Leur production même modeste et leur enthousiasme méritent que chacun de nous ose se lancer avec eux dans cette pratique. C'est en tout cas le conseil que nous donne avec raison Maurice Martenot :

N'ayant pas eu le plus souvent l'occasion d'apprécier la valeur de l'improvisation au cours de leurs études, les professeurs sont enclins à considérer cette partie de l'enseignement comme secondaire. Puissent-ils nous faire confiance et oser la mettre franchement en pratique suivant nos conseils.

Les regards brillants, la joie épanouissante des enfants capables de faire jaillir d'eux-mêmes une cellule musicale vivante, en dit long sur les bienfaits de ces modestes " improvisations ". Y a-t-il joie plus enrichissante que celle de créer ?

Christian Jusselme
professeur d'Éducation musicale
69550 Amplepuis

Bibliographie :

*Les bases psychologiques de l'Éducation musicale*, Edgard Willems, Éd.. Les Presses Universitaires

*La Nouvelle Éducation*, Maurice Chevais (juillet 1932)

Principes fondamentaux de formation musicale et leur application, Maurice Martenot, Éd.. Magnard

Discographie :

Album Spontaneous invention de Bobby Mac Ferrin (1986)

Album Les p'tits loups du jazz, Éd.. Enfance et Musique (1992)

## *L'AUDITION : ACTIVITÉ D'ÉCOUTE*

*suite des deux articles parus dans les journaux n° 154 et 155*

La technologie et particulièrement l'arrivée des supports numériques a permis une amélioration sensible de la qualité de diffusion tout en baissant les coûts. Passons en revue les différents supports :

SUPPORT AUDIO :

Disque compact (CD ou CD-I) : Très bonne qualité ; Ne permet pas le montage ; Recherche facile et rapide des plages ; Manipulation possible avec télécommande ; Platine peu onéreuse.

Cassette analogique (Philips) : Qualité correcte si bon entretien de l'appareil, si bonne cassette (chrome ou métal), si bon Dolby. Permet le montage (enregistrable) et la duplication (seul support transmissible aux élèves) Pas de télécommande Recherche longue et imprécise des plages Platine peu onéreuse.

Cassette numérique (DCC/Philips) : Bonne qualité ; Permet le montage (enregistrable) ; Recherche facile mais longue des plages ; Manipulation possible avec télécommande ; Platine onéreuse car peu répandue.

Musidisc (MD/SONY) : Bonne qualité permet le montage (enregistrable) ; Recherche facile et rapide des plages ; Manipulation possible avec télécommande ; Platine onéreuse car peu répandue.

Cassette DAT : Très bonne qualité ; Permet le montage (enregistrable) ; Recherche facile et rapide des plages ; Manipulation possible avec télécommande ; Platine onéreuse car peu répandue.

CD-R (enregistrable) : Identique au disque compact (CD) mais enregistrable une seule fois Très onéreux.

Disque noir (vinyle) : Appelé à disparaître Qualité variable, liée à l'usure du support et de la platine Début de plage très difficile à trouver.

Magnétophone à bande : Appelé à disparaître ; Assez bonne qualité ; Surtout utile pour le montage.

SUPPORT AUDIO/VIDÉO :

CD ROM : Identique au disque compact (CD) Contient en plus des données textes et images Nécessite l'usage d'un ordinateur (PC ou MAC).

Cassette vidéo (VHS, SVHS… et 8mm, Super 8) : Image + musique; nécessite l'usage d'un magnétoscope et d'un téléviseur Pour avoir une qualité de son intéressante, choisir un magnétoscope HIFI stéréo Ne permet pas le montage Manipulation possible avec télécommande Prix selon matériel (assez onéreux en HIFI stéréo, Super 8 ou SVHS).

Vidéodisque (CDV analogique ou vidéo-CD numérique) Image + musique nécessite l'usage d'un lecteur de disques vidéo qui peut également lire les disques compact audio (CD) et d'un téléviseur. Bonne qualité image et son. Ne permet pas le montage. Manipulation possible avec télécommande. Assez onéreux.

Le meilleur équipement «son» actuel semble être une platine CD et (ou) une platine DAT qui

permet en plus la recopie ou le montage des disques numériques sans perte de qualité.

À ces supports, on devra bien entendu ajouter la partie amplification et diffusion que l'on choisira la meilleure possible en fonction de nos moyens (ne pas négliger la qualité des cordons platine/amplificateurs/ enceintes, surtout si l'on a de grandes longueurs).

Si l'on possède plusieurs appareils de reproduction, l'utilisation d'une petite table de mixage (abordable aujourd'hui) permet en plus des fondus ou mélanges agréables à l'oreille et un meilleur respect par la manipulation de la cohérence du discours musical.

Points importants :

*S'appuyer sur les articulations du discours musical.
*Adapter le volume sonore de diffusion aux dimensions de la salle.
*Calage des supports, préparation de la recherche des plages avant l'audition.
*Qualité de l'enregistrement et de l'interprétation choisis.
*Ne jamais couper une phrase de manière non musicale, utiliser des fondus progressifs.



BIBLIOGRAPHIE :

Des ouvrages, revues utiles pour la préparation des auditions : (En dehors des manuels scolaires)

* Fiches «MUSIQUES ET CULTURE» : 15 rue Hechner, 67000 Strasbourg.
* Fiches d'Éducation Musicale : 67 fiches, S. Bertauche, Ed Alphonse LEDUC PARIS.
* À la découverte de la musique (2 volumes) : JJ Rapin, Ed Hachette.
* Musique, langage vivant (2 volumes) : S. Bérard, Ed Hachette Van de Velde. 1991 (XVIIe, XVIIIe)/1990 (XIXe).
* Musiques en pratique : M. Asselineau, E. Berel, Ed Fuzeau. (à utiliser avec prudence, la qualité musicale et la démarche pédagogique laissant à désirer).
* Guide pratique d'analyse musicale : N. Hakim, M.B. Dufourcet, Ed Combre, Paris.
* À la recherche de la musique vivante : M. Pinchard, Ed Ouvrières Paris 1967. Époque classique.
* Manuel pratique d'analyse auditive : G. Guillard, Ed Musicales Transatlantiques PARIS.
* À propos d'extraits musicaux : J. Allin, Ed Salabert enseignement PARIS 1985.
* Revue d'Analyse Musicale (trimestriel) : Ed 11 rue St Augustin 75002 PARIS. (Actuellement arrêtée au N°32)
* Florilèges d'analyses (3 volumes) : J. Chailley, Ed Leduc PARIS 1984.vol 1 M. Âge, Renai. Vol 2 Clas, Rom. Vol 3 XXe.
* A Dictionary of musical Themes : H Barlow, Ed Faber and Faber.
* A Dictionary of Opera and song Themes : H Barlow, Ed Faber and Faber.
* Dictionnaire des œuvres de l'art vocal : M. Honneger, Ed Bordas.
* L'analyse harmonique en exemples : A. Dommel-Diény Ed A. Dommel-Diény.
* Revue l'Éducation Musicale (mensuel) : Ed 23, rue Bénard 75014 Paris.
* Rock à la clé : F. Billiet, Ed Magnard.
* De la Pub pour MOZART : F. Billiet, Ed Magnard. Rock à la clé (livre prof, livre élève) : S. Gérard,
* Objectifs de référence pour le collège (Educ Musicale) Ed CRDP Lille.
* L'audition de musique : fascicule 2 Ed CRDP Clermont-Ferrand.
* Pour l'éducation musicale : Expérimentation 1985/86, CNDP Innovations pédagogiques/technologies nouvelles.
* Le lexique : A Bonnard, BG éditions.
* Cahier 3 du CIREM : (musique contemporaine), CIREM, BP 4174, 76723 Rouen Cedex.
* Répertoire des disques compacts : (mensuel), 36, rue de Picpus 75012 Paris.

Patrick Sirop
professeur d'Éducation musicale
Collège Camille Chevalier
71100 Chalon sur Saône

# ALPHONSE LEDUC

***Editions Musicales à Paris depuis 1841***

**Grandes méthodes, cahiers d'études tous instruments - Ouvrages instrumentaux et d'enseignement musical**

*Représentation des Editions :*

A.M.P. - Berklee - Boosey & Hawkes - Bornemann - Brass Press
Edition mf - Hamelle - Heugel - Hug (Foetish, Pelikan)
Instrumenta Antiqua - King - Lido Mélodies - Misterioso
Pan Educational Music - Rodrigo - Schirmer - Sikorski
Southern Music Company - Suvini-Zerboni
Theodore Presser - Touch of Brass

*Importateur - Distributeur des Flûtes à bec "Henrich" et "Merlin"*
*Distributeur des Percussions scolaires "Sonor"*

*Toutes les éditions et tous les instruments sont en vente chez les marchands de musique*

*Catalogue complet sur demande chez votre marchand ou*

**175, RUE SAINT-HONORE - 75040 PARIS CEDEX 01**

EMAGIC Logic

LA RÉFÉRENCE EN EDITION DE PARTITIONS

• Entièrement paramétrable • Style de notation automatique • Nombre illimité d'instruments • Modèles de style pré-programmés • Zooms de 20% à 500% • Sets d'Instruments permettant de regrouper des instruments spécifiques • Zones de texte "interactives" telles que tempo, date, nom de song, etc. • Espacements entre notes et portées paramétrable • Taille des notes, des portées et des symboles ajustable • Remise spéciale éducation nationale **(50%)**

• PC • MAC • ATARI •

Renseignements auprès de votre revendeur habituel.

Demande de Documentation au (1) 49.38.17.07
Fax: (1) 49.38.17.09 — Serveur Minitel: (1) 49.89.02.79

# Congrès

## Éducation musicale et créativité
## Toulouse 25-26-27 octobre 1996

*Aucun apprentissage n'évite le voyage...*
*Le voyage des enfants, voilà le sens*
*nu du mot grec pédagogie.*
*Apprendre lance l'errance.*
*(Michel Serres)*

### Vendredi 25 octobre

**14 heures**

Assemblée Générale

- Rapport moral du Président
- Rapport financier
- Rapport du Directeur de la publication
- Intervention de M. Gérard Azen, Inspecteur Général
- Débat

**18 h 30**

Pause

**19 h**

Vote

**19 h 30**

Repas

**21 heures**

***CONGRES***

**21 heures**

Concert - lecture

- *La traversée du Styx*

œuvre de Patrick Burgan
Compositeur
Élèves de terminale F11
Direction, Didier Borzeix

**21 h 30**

Conférence - Débat

- La créativité, apport sociologique

Antoine Hénnion

Maître de recherche au centre de sociologie de l'innovation de l'École Nationale Supérieure des Mines de Paris, auteur de Comment la musique vient aux enfants, Les professionnels du disque, La Passion musicale.

### Samedi 26 octobre

**9 h**

Deux conférences - débats en parallèle

- Dé-composer, re-composer, autour des pièces pour quatuor à cordes de Stravinsky

Jésus Aguila, Maître de conférence, faculté de Toulouse le Mirail

- Jeux vocaux

Guy Reibel, Compositeur, chef de chœur, Professeur au CNSMDP, auteur de *Jeux vocaux.*

**12 h**

Repas

**14 h**

Conférence - Débat

- L'acte de création ou l'osmose de l'imaginaire et de l'artisanat

Patrick Burgan, Professeur d'éducation musicale, compositeur.

**15 h**

Concert - Débat

- Élèves du collège Olympe de Gouges : performance multi culturelle.

Jean-Louis Ladagnous, Professeur d'Éducation musicale, conseiller nouvelles technologies, académie de Toulouse

16 h

Deux ateliers en parallèle

• Composition de chansons et techniques d'arrangement
Jean-Louis Ladagnous

• Les vertus créatives de l'informatique musicale
Didier Broquère, professeur d'Éducation musicale
Paul Caubisens, professeur I.U.F.M Toulouse, nouvelles technologies

17 h 30

Pause

18 h

Conférence - Débat

• La création : une nécessité dans l'éducation
Jean-Luc Idray, Inspecteur Pédagogique Régional, académies de Grenoble & Montpellier

19 h 30

Repas

21 heures

Débat

• Des Professeurs, des partenaires, des techniques, des outils : quelles voies pour la création musicale à l'école ?
Modérateur : Annie Guari

Guy Reibel
Jésus Aguila
Paul Caubisens
Patrick Burgan
Jean-Luc Idray
Sylvie Walczak, Inspecteur Pédagogique Régional, académie de Toulouse
Hélène Koempgen,responsable des activités scolaires de la Cité de la Musique

En première partie sera projeté un entretien avec David Robertson, Directeur Musical de l'Ensemble Intercontemporain, entretien suivi d'extraits de concert scolaires à la Cité de la Musique à Paris.

23 heures

Concert

• Chansons originales
Daniel Beaume

Dimanche 27 octobre

9 h

Deux ateliers en parallèle

• Création de chansons
Hervé Suhubiette, compositeur interprète

• Un répertoire original - Des pistes pour l'écriture
Daniel Beaume, Professeur d'Éducation musicale, compositeur interprète

12 h

Clôture du congrès

• Synthèse
Sylvie Escoubois

12 h 30

Repas

14 heures - 16 heures

*Conseil d'administration*

Contact

Délégation régionale

• Jean - Noël Sarrail
*1, place du 11 novembre 31190 Auterive*
*05 61 50 05 21*

• Odile Tripier
*Route de Saint-Sulpice 31410 Capens*
*05 61 87 44 40*

*Avec le soutien du Conseil Général de Haute Garonne, du Conseil Régional Midi Pyrénées, de la Mairie de Toulouse, du Rectorat de l'académie de Toulouse et du Lycée des arènes et de la communication*

## *Bilan d'activités*

L'Association des professeurs d'Éducation musicale regroupait 560 enseignants à jour de leurs cotisations au terme de l'année scolaire 1995 1996.

**L'APEMU était en contact :**

**Au niveau national**

Avec le cabinet du Ministre de l'Éducation nationale
la Direction de Lycées et Collèges
Inspection générale



**Au niveau académique**

Avec l'Inspection Pédagogique Régionale
La MAFPEN
Les IUFM
Les CRDP ou CDDP

L'APEMU participe aux travaux du Conseil Supérieur de la Musique (CSM).
L'APEMU est membre de la Conférence des Présidents (association regroupant de nombreuses associations de spécialistes des disciplines dispensées par l'Éducation Nationale) ainsi que du Comité National de la Musique (qui regroupe de nombreuses organisations professionnelles du milieu musical).

**Fonctionnement de l'association**

Les responsables nationaux et académiques de l'APEMU d'une part, ses outils de communication - journal, service télématique - d'autre part ont permis des échanges indispensables entre collègues :

**Au niveau académique**

Dans chaque académie (sauf 2 académies qui n'avaient pas de délégués régionaux) et à l'initiative du délégué régional responsable, plusieurs réunions ont eu lieu au cours de l'année ; elles avaient pour but, outre la transmission des informations sur notre discipline reçues aux niveaux national et académique, de permettre un échange sur les pratiques pédagogiques, de poursuivre une réflexion sur celles-ci et d'émettre un certain nombre de propositions sur les évolutions de notre enseignement : problèmes statutaires, prise en compte et développement des pratiques collectives, nouveaux programmes de lycée et de collège, expérimentation en collège et réforme des lycées y ont été largement évoqués.

Certaines délégations régionales ont mis à disposition les structures de l'APEMU pour faciliter l'organisation de spectacles en fin d'année scolaire associant plusieurs établissements.

**Au niveau national**

Les informations recueillies auprès de nos interlocuteurs ont été transmises aux responsables académiques et membres du Comité. Á l'initiative du bureau, chaque question à enjeu national a suscité débat au sein de l'association et a permis d'apporter une contribution représentative à la réflexion en cours.

Le Journal de l'APEMU - trimestriel et tiré à 1 200 exemplaires - a été le reflet de notre vie associative. Y ont été publiés :

- Toutes les réponses de l'APEMU aux demandes de contribution qui nous ont été transmises par nos tutelles administratives ou pédagogiques ;
- Des informations officielles, extraites du Bulletin Officiel de l'Éducation nationale, ou émanant d'un certain nombre de partenaires de l'Éducation artistique ;
- Des témoignages ou réflexions sur les pratiques pédagogiques dans l'Éducation musicale ;
- Des informations relatives à la vie de l'association ;
- Des présentations ou critiques de publications sur la musique.
- Plusieurs courriers ont été adressés au directeurs d'administration de l'Éducation

nationale, notamment concernant nos maximas horaires, les heures de chorale ou d'ensemble instrumentale, les projets de programmes pour le cycle central ou l'heure de première chaire en lycée.

### En conclusion

L'APEMU est la seule association nationale représentative des professeurs d'Éducation musicale de l'Éducation nationale :

un fonctionnement associatif responsable et ambitieux coûte cher et notre budget actuel reste insuffisant pour systématiser aux plans nationaux et académiques les rencontres indispensables à la réflexion et aux propositions qui en découlent. En conséquence, les objectifs de la prochaine année devront tendre à augmenter le nombre d'adhérents et, par là, renforcer la représentativité et la force de proposition de l'association pour peser de tout notre poids sur les évolutions à venir.

## *BILAN FINANCIER*

### *PRODUITS*

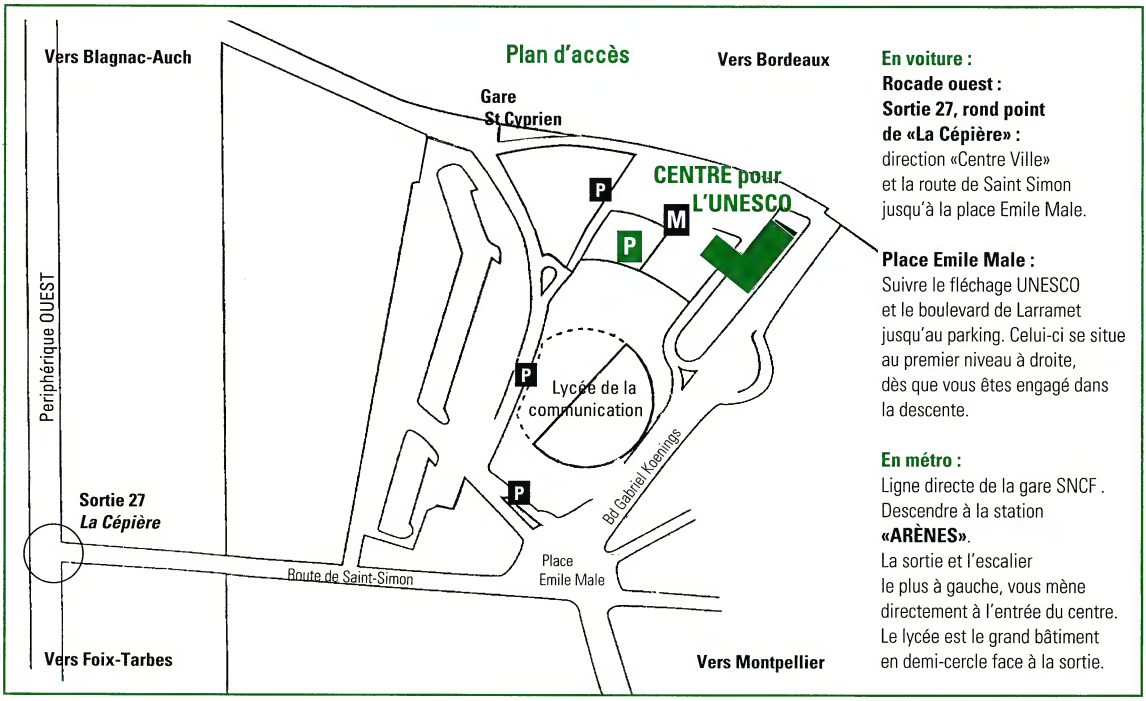
| | |
|---|---|
| Cotisation | 116 902,00 |
| Annonceurs | 15 318,12, |
| Abonnements | 488,33 |
| APEMU 75 | 9 005,30 |
| Subventions | |
| Éducation nationale | 10 000,00 |
| Apemu 75 | 11 300,00 |
| Don exceptionnel Ensemble Musical Français | 7 847,72 |

### *CHARGES*

| | | |
|---|---|---|
| Journal | | |
| *Impression* | | *83 828,04* |
| *Routage* | *13 156,35* | |
| 96 984,39 | | |
| Cotisations | | |
| *CNM* | | *1 500,00* |
| *Conf. des Présidents* | *250,00* | |
| *Féd Nat Presse Franç* | *603,00* | |
| | | 2 353,00 |
| Frais postaux | | 2 247,06 |
| Abonnements | | 920,00 |
| Logo & Mise en page | | 30 000,00 |
| Frais Bureau (la Poste/Telecom) | | 7 707,75 |
| Frais Congrès 96 | | 2 613,22 |
| Frais AG 95 | | 2 135,75 |
| Photocopies Papeterie | | 4 986,43 |
| Frais Délégations régionales | | 1 890,50 |
| Déplacements | | |
| *Bureau* | *1 578,00* | |
| *Délégations* | *8 088,00* | |
| | | 9 666,00 |
| Frais Tenue compte CCP | | 6,00 |
| Assurance MAIF | | 439,53 |
| APEMU 75 | | 12 354,60 |

| | |
|---|---|
| ***TOTAL PRODUITS*** | 170 862,47 |
| SOLDE DE L'EXERCICE 94/95 | -3 903,27 |
| SOLDE DE L'EXERCICE 95/96 | -3 441,76 |
| CUMUL | -7 345,03 |

| | |
|---|---|
| ***TOTAL CHARGES*** | 174 304,23 |




**En voiture :**
**Rocade ouest :**
**Sortie 27, rond point de «La Cépière» :**
direction «Centre Ville» et la route de Saint Simon jusqu'à la place Emile Male.

**Place Emile Male :**
Suivre le fléchage UNESCO et le boulevard de Larramet jusqu'au parking. Celui-ci se situe au premier niveau à droite, dès que vous êtes engagé dans la descente.

**En métro :**
Ligne directe de la gare SNCF . Descendre à la station **«ARÈNES»**.
La sortie et l'escalier le plus à gauche, vous mène directement à l'entrée du centre. Le lycée est le grand bâtiment en demi-cercle face à la sortie.

## *Bulletin de vote*

*Sous enveloppe anonyme placée dans une enveloppe avec Nom, adresse et signature, le tout à adresser à : Odile Tripier route de St-Sulpice 31410 Capens*

RAPPORT D'ACTIVITÉ (cf p. 22)

POUR CONTRE ABSTENTION

RAPPORT FINANCIER (cf p 23)

POUR CONTRE ABSTENTION

Renouvellement du comité, 6 membres à choisir parmi les noms suivants

### Candidats

Membres sortants candidats
Marie-Chantal Dabet
François Gautier
Vincent Maestracci
Marie-Thérèse Pouget
Claudine Richner

### Candidats

Richard Augugliaro
Martine Bertier
Jean-Christophe Blanchard
Marie-France Boulanger
Jean-Louis Bultel
Liliane Burdet
Jean-Paul Castiglioni
Jean Chesnais
Maud Covain
Mireille Gaudin
Bruno Gilet
François Giroux
Yves Guinchat
Pierre Gury
Renée Harbulot
Tony Hoorelbeck
Christian Jusselme
Dominique Lebas
Philippe Poisson
Bertrand Porot
Bénédicte Rogez
Jean-Noël Sarrail
Odile Tripier
Jean-Marie Vialatte
Corinne Zilli

## *Les élèves font des GAM… à Nancy*

*Propos recueillis par Ronan Trouillard et parus dans la revue* Spirales, *n° 28, éditée par le Rectorat de l'académie Nancy-Metz.*

Chaque année, plusieurs chorales scolaires se rassemblent pour créer une œuvre pour Solistes, Chœurs et Orchestre avec le soutien du Chœur et Orchestre Gradus Ad Musicam (le GAM !). Au mois d'octobre dernier à l'église Saint-Pierre de Nancy, les élèves de différents collèges lorrains ont interprété les œuvres du compositeur John Ruttert. Ce spectacle, dirigé par François Legée, professeur au collège Chopin, le fruit du travail d'une équipe d'enseignants qui souhaitent montrer que la Musique à l'école, avant d'être une discipline est surtout une pratique. Propulser la musique hors du collège est un bon moyen de décloisonner l'Éducation musicale, et d'aider les enfants à participer comme acteur à une création musicale.

**Spirales : quelle idée défendez-vous lorsque vous associez des collégiens à la réalisation d'un concert professionnel ?**

**F. Legée :** Parmi les activités qui ne sont pas assimilées à un savoir utile, figure la musique et, si la musique est un langage culturel à part entière, la principale difficulté réside dans le fait de savoir comment aider les enfants à participer activement à une création musicale à l'école. Les expériences menées depuis près de dix ans par plusieurs collèges ont prouvé que la capacité d'investissement en temps et en énergie de nos élèves est en relation directe avec la qualité et les perspectives du projet proposé. Nous pensons que si l'on n'a pas les potentialités dans un établissement pour réaliser un projet, il faut nécessairement aller les chercher ailleurs. Cette démarche permet de dynamiser forcément le travail des enfants. Je ne crois pas au spectacle qui leur soit rigoureusement dédié. C'est pour cette raison que l'on s'adresse à un vrai public, c'est à dire un public qui ne vient pas spécialement écouter un spectacle élaboré avec des enfants.

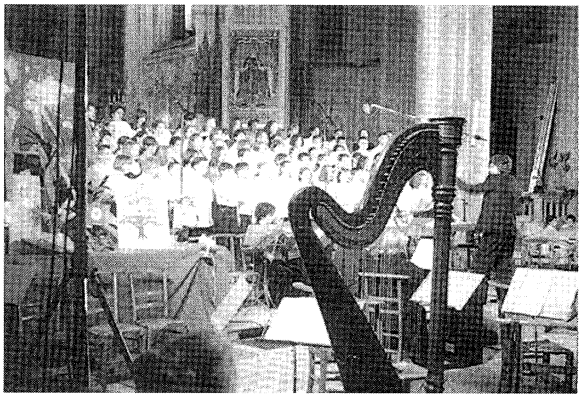
En revanche le travail réalisé avec les enfants est spécifique. C'est le fruit du travail d'une équipe qui partage les mêmes objectifs, les mêmes méthodes de travail

**Sp : Un tel spectacle modifie- t-il la représentation que se font les enfants du cours de musique ?**

**F. Legée :** Dans une approche classique, l'éducation musicale est appréhendée comme une discipline : on y explique le code musical et c'est l'apprentissage de ce code qui permet d'accéder à la pratique. Or cet apprentissage est souvent considéré par les élèves comme un écran, un frein à la pratique musicale.

Bien au contraire, nous souhaitons montrer que l'Éducation musicale n'est pas une discipline mais une pratique culturelle. Et ce que l'on cherche à travers notre répertoire c'est de changer les représentations qu'ont les enfants du cours de musique.

Pour créer un son, il y a un chemin initiatique, une sorte de propédeutique qui souvent lasse les enfants. Par contre en étant plongés directement dans la réalisation d'un spectacle, ils n'ont pas l'impression de vivre ce chemin long et fastidieux et pourtant ils créent de la musique et du son.



**Sp : Qu'est-ce qui a changé pour ces élèves ? Comment se sont- ils appropriés ce qu'ils ont créé, ce qu'ils ont appris ?**

**F. Legée :** Les élèves ont l'impression d'appartenir à une communauté différente.

Après ce type d'expérience, quand on leur propose un travail sans chœur ni orchestre, ils refusent. Le spectacle est une référence et ils n'ont pas envie de faire des choses qui seraient peut-être plus simples. Ils ont parfaite ment intégré que ce type de relations avec les adultes, avec un orchestre est un autre travail qui a un intérêt plus fort que le reste.

**Sp : Les élèves ont-ils envie d'aller plus loin dans leur pratique musicale ?**

**F. Legée :** Cette expérience a été suffisamment forte et déclenchante pour changer quelque chose dans les pratiques musicales et culturelles des enfants. Ces changements sont d'ailleurs plus forts dans les collèges dits " défavorisés ". Il m'arrive de voir des élèves amener des disques en souhaitant travailler sur tel ou tel passage musical.

On retrouve aussi des élèves au concert, certains souhaitent intégrer un chœur d'adultes.

Que l'on fasse ce type d'œuvre, dans un lieu aussi symbolique qu'une église, paraît être une sorte de pratique élitiste, or c'est tout le contraire qui nous anime. Mais comment rendre compte de ce paradoxe ? Notre problème essentiel est de faire disparaître l'aspect purement pédagogique de l'Éducation musicale. Les élèves doivent s'approprier leur environnement sonore, et nous nous essayons de leur faire découvrir et intégrer des références différentes. Il est impératif de décloisonner l'Éducation musicale, la propulser hors du collège est un bon moyen de montrer aux élèves que la musique c'est d'abord une pratique.

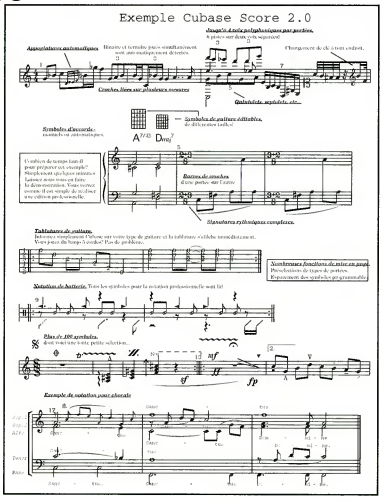
Avec la participation des élèves des collèges de Dieulouard (M.Gégout), L. Pergaud de Fresne en Wœvre (Mme Raoult), É. Gallois d'Essey-les-Nancy (Mme Colin), R. Nickles de Dommartemont (Mme Scheinder), Cl. Le Lorrain (Mme Thouvenot), Guynemer (Mme Légée) et Chopin (M. Légée).



Steinberg
CUBASE
Score

Séquenceur MIDI et éditeur de partitions professionnel pour PC, Macintosh et Atari

- Appogiatures automatiques
- Tablatures de guitares
- Quintolets, Septolets, etc...
- Signatures rythmiques complexes
- Notation de batterie, percussions
- Préselections de portées et de mises en page
- Espacement des symboles programmable
- Taille et nombre de lignes par portée réglables
- Plus de 100 symboles !
- **Conditions Education Nationale**




Distribué en France par Steinberg France • BP 50251
188, allée des érables • 95957 Roissy CDG Cedex
Tél : (1) 48.63.11.25 • Fax : (1) 48.63.11.01
INTERNET : steinberg@cybertheque.com

## *Porgy à Paris*

*Une expérience collective inspirée par Gershwin : quarte établissement parisiens montent des larges extraits de* Porgy and Bess, *avec quatre représentations scéniques.*

Les réunions et stages professionnels sont l'occasion de rencontres aux incidences parfois inattendues. C'est ainsi qu'a germé, au fil de discussions informelles, l'idée d'une collaboration musicale et amicale autour d'un projet qui permettrait de fédérer des énergies multiples, issues d'horizons parisiens plus que divers. En effet réunir chaque mercredi après-midi, pendant cinq mois, des jeunes de 12 à 18 ans, sortant qui du judo, qui du catéchisme, qui de la garde des petits frères, de l'ennui d'une chambre ou même de vagabondages urbains pour se retrouver, toutes oreilles et voix convergentes, dans une activité collective tenait d'une gageure non exempte de risques, d'autant que les grèves de transports en décembre 1995 séparaient les univers géographiques.

Il y eut d'abord des bonjours hésitants qui se cherchent, des mises en voix qui recalaient tout ce monde au même point de départ, les apprentissages qui installent des connivences, les mises en place qui focalisèrent le plaisir. Il y eut même, après ces longs mois de travail, la mise en valeur des soli : à chacun son rôle, à chacun sa place. Et l'on se séparait pour se retrouver au plus vite le mercredi suivant, sauf impondérable, laissant perplexes les architectes du fragile édifice, conduits par la prudence à doubler les rôles. L'atmosphère des répétitions n'en évolua pas moins, des distances feutrés des premiers jours - à chacun son groupe, son instrument, son sandwich - aux débordements heureux, éclats de rire, de pleurs aussi.

Ne nous y trompons pas : nos objectifs étaient et demeurèrent avant tout musicaux. Nos ambitions, lucides et modestes, nous poussaient à relever le défi de l'extraordinaire hétérogénéité de notre groupe. De l'éclosion d'une voix ignorée à la pratique talentueuse et assidue d'un instrument, tant d'expériences musicales contrastées ! La construction de l'édifice reposait sur les chœurs, qui cimentaient le montage des extraits choisis. La mise en scène en contribuait un vecteur essentiel, permettant à tout de prendre conscience de l'importance de l'engagement physique et émotionnel dans la globalité d'une histoire.

Quatre représentations ont été données, dans les conditions et avec des bonheurs divers. Chacune mériterait un bilan spécifique, tant les jeunes sont sensibles à des facteurs inattendus : émotion devant une " vraie " salle de concert, désarroi face à une régie technique plus ou moins performante, trac irrépréhensible dû à l'arrivée des chefs d'établissement… Les résultats, certes inégaux, nous confortèrent dans la confiance que nous avions placée dans *Porgy and Bess*. Toujours séduisante pour les jeunes d'aujourd'hui, parce que l'argument et la partition présentent une franchise et une spontanéité de langage qui les touchent. L'œuvre de Gershwin fonctionne comme catalyseur des énergies. Chacun y a trouvé un rôle à sa mesure et a peut-être senti à quel degrés une telle aventure musicale et humaine révèle la valeur du partage.

Solistes, chœurs des collèges
Dorgelès (XVIII), Budé (XIX),
du lycée collège Brassens (XIX)
et orchestre du lycée Monet (XIII)
75000 Paris.

# *Informations diverses*

## *Le professeur de Musique*

Le professeur de Musique en collège est être précieux. Pourvoyeur de rêve et de rigueur il réalise des prouesses en une heure, soulève les foules, accompagne les classes vertes de neige et autres voyages d'études avec bonne humeur et efficacité.

Conscients de ce capital, quelques administrateurs inconditionnels de cet être exception ont décidé de lui octroyer les possibilités de faire preuve d'encore plus d'efficacité, de donner enfin toute se mesure...

Au nom de l'expérimentation qui règne maîtresse en certains couloirs de la D.L.C.[1] et avec la bénédiction de Dame D.G.H.[2], ils ont déjà permis à quelques bienheureux stakhanovistes de l'Éducation musicale d'exercer leurs talents quantitatifs devant des classes doubles. Les slogans affichés : Abondance d'élèves ne nuit pas... Plus on est de fous plus on chante... ravissant déjà les admirateurs inconditionnels susnommés.

Relayés par une presse pur qui : c'est ce qui se voit de l'extérieur qui compte les sus dits admirateurs inconditionnels sont en train de réaliser le tour de force vainement envisagé par leurs prédécesseurs (dessin ou musique, musique dessinée, dessin musical, etc.) que seule la réaction virulente de quelque corporatistes attardés avait fait avorter.

De là à ce que nos collègues d'E.P.S. soient obligés de prêter leurs salles et leur sifflet pour ces master-class il n'y a qu'un pas. Nous ne pouvons qu'être admiratifs devant une telle volonté d'amélioration de l'accès du plus grand nombre à l'émotion musicale et nous encourageons vivement les collègues à écrire au ministre pour lui faire part de leur enthousiasme.

Nous sommes très peinés d'apprendre que, à contre courant de cette évolution pédagogique indiscutable, certains collègues s'obstinent à réclamer (et à obtenir parfois) des classes de sixième musique ou jazz à deux heures hebdomadaires. Ce scandale doit très vite cesser. Ces gens-là ne sont pas dignes de faires partie d'un corps promis à des prouesses numériques et horaires à côté desquelles l'univers mahlérien ne fera que piètre figure. Quant à leur IPR se prêtant à ce jeu puéril et dispendieux, ils devraient être très rapidement ramenés à la raison sous peine d'être considérés en haut-lieu comme les dangereux représentants d'une espèce bien heureusement en voie de disparition : celle des pédagogues prodigues...

Didier Borziex
professeur d'Éducation musicale
Lycée Saint-Sernin
31000 Toulouse

*1 Direction des Limitations Concertées*
*2 Dégraissage Global Horaire*

## *Le chant chorale à la portée de tous*

*Ce texte, paru à la page 1826 du B.O. n°27 du 4 juillet 1996, est suivi d'un compte rendu (pp.1827et1830) d'une expérience faite dans deux collèges d'Agen.*

Le chant chorale, prolongement naturel des cours d'Éducation musicale, n'a cessé de se développer depuis une dizaine d'années et concerne tous les niveaux d'enseignement, de l'école élémentaire à l'université. Cette forme d'expression répond à la demande croissante d'une pratique musicale d'ensemble. Elle contribue à atteindre les objectifs du Nouveau contrat pour l'école et participe à la formation du citoyen et au rayonnement de l'école.

Chaque semaine, les élèves volontaires participant à une chorale scolaire se retrouvent pendant une heure pour travailler leur voix et leurs gestes, répéter les œuvres qu'ils ont choisies et préparer avec leurs enseignants les concerts qu'ils présentent en fin d'année scolaire. Ils découvrent

que le chant choral est une activité collective qui nécessite rigueur et attention aux autres.

Le fonctionnement de ces chorales dont le nombre croît chaque année et la réalisation de concerts de plus en plus nombreux qui en résulte nécessitent la mise en place de structures adaptées. Elles doivent être capables de gérer, avec les partenaires institutionnels et administratifs (DRAC, SACEM, URSSAF), et de prendre en charge toutes les questions relatives à l'encadrement pédagogique et au financement aussi bien qu'à la sécurité des élèves. Fédératrice de compétences, la structure associative paraît la mieux adaptée pour répondre à ces besoins.

Dès la prochaine rentrée scolaire, sept académies (Dijon, Lille, Lyon, Nancy-Metz, Orléans-Tours, Poitiers et Versailles) se sont engagées, sous l'autorité des recteurs, à créer ces associations, animées par un réseau de professeurs coordonnateurs de chant choral. L'élargissement progressif de ces structures à l'ensemble des académies va conduire à la création d'une fédération nationale des chorales scolaires.

Au niveau des collèges, trois établissements sur cinq dispensent un enseignement du chant choral. On compte ainsi près de 3 000 chorales pour 4 916 collèges, concernant plus de 100 000 élèves.

Contact : Gérard Azen, Jean-Pierre Blaise, inspection générale, 110 rue de Grenelle 75357 Paris 07 SP, Tél. : 01 49 55 30 61 ou 01 49 55 35 29.

## *Organisation des enseignements dans les classes de 6ème de collège*

*Extrait du B.O. n° 25, du 20 juin 1996 ; pp. 1737-1738*

Article 1 : Les disciplines enseignées dans les classes de sixième de collège sont les suivantes : français, mathématiques, langue vivante étrangère, histoire et géographie, éducation civique, sciences de la vie et de la Terre, technologie, arts plastiques, éducation musicale et éducation physique et sportive. Toutes ces disciplines sont obligatoires.

ART 2 : Pour l'organisation de ces enseignements dans les classes de sixième, chaque collège dispose d'une dotation horaire calculée sur la base d'au moins vingt-six heures hebdomadaires par division. La base retenue pour le calcul de ce contingent horaire correspond à la répartition suivante des moyens d'enseignement :

- Français : six heures
- Mathématiques : quatre heures
- Langue vivante étrangère : quatre heures
- Histoire et géographie : trois heures dont une demi-heure consacrée à l'éducation civique
- Sciences de la vie et de la Terre : une heure trente
- Technologie : une heure trente
- Enseignements artistiques : deux heures (arts plastiques : une heure ; éducation musicale : une heure)
- Éducation physique et sportive : quatre heures

ART 3 : Cette dotation en heures d'enseignement est distincte de l'horaire-élève
en tout état de cause, celui-ci ne doit pas être supérieur à vingt-trois heures et ne doit pas, sans dérogation accordée au vu du projet de l'établissement par l'inspecteur d'académie, directeur des services départementaux de l'éducation être supérieur à vingt-quatre heures.
Au-delà de cet horaire d'enseignement afin d'apporter une aide pédagogique aux élèves deux heures au moins d'études dirigées ou encadrées sont organisées dans des conditions définies par le ministre chargé de l'éducation nationale.

ART 4 : Dans le cadre de son autonomie pédagogique, chaque établissement utilise les moyens d'enseignement qui lui sont attribués pour apporter des réponses adaptées à la diversité des élèves accueillis, en organisant notamment des enseignements en effectifs allégés en recouvrant à toute forme de diversification pédagogique.
Il est tenu compte, pour l'organisation des enseignements, de la priorité accordée à la maîtrise de la langue et au développement de l'éducation physique et sportive.
En vue de remédier à des difficultés scolaires importantes, le collège peut mettre en place des dispositifs de consolidation des acquisitions élèves, ou bien organiser, de façon dérogatoire et temporaire, une division différenciée dontles horaires et les programmes peuvent être spécialement aménagés sur la base d'un projet pédagogique. L'admission d'un élève dans cette

division est subordonnée à l'accord des parents (ou responsable légal).

ART 5 : Le présent arrêté est applicable à compter de l'année scolaire 1996-1997.

ART 6 : L'arrêté du 14 mars 1977 fixant les horaires et effectifs des classes de sixième des collèges est abrogé.

À titre transitoire, pour l'année scolaire 1996-1997, le contingent horaire attribué aux divisions de sixième et de cinquième qui est prévu aux alinéas 2 et 3 de l'article 1er, est affecté à la seule classe de cinquième, à raison de trois heures par division.

ART 7 : Le présent arrêté sera publié au Journal officiel de la République française

Fait à Paris, le 29 mai 1996

Pour le ministère de l'Éducation nationale de l'enseignement supérieur et de la recherche et par délégation,

Le directeur des lycées et collèges
Alain Boissinot

Cet arrêté lève une part de nos inquiétudes. Son article 1 réaffirme l'Éducation musicale comme matière obligatoire en sixième de collège. L'article 2 assimile par contre l'heure hebdomadaire à une base retenue pour le calcul du contingent horaire… Une base est une base… Et sur la base on développe… Mais celle-ci ne nous semble pas encore assez solide : aucune assurance n'est donnée quant à l'obligation d'un enseignement hebdomadaire tout au long de l'année et ce d'autant plus que l'article 4 dispose que chaque établissement utilise les moyens d'enseignement qui lui sont attribués pour apporter des réponses adaptées à la diversité des élèves accueillis… Après la 6ème, le cycle central verra modifier son organisation dès la rentrée prochaine : il nous faut rester vigilant sur cette question et profiter des changements à venir pour lever cette ambiguïté, éviter que nous retombions dans les errances rapportées et vantées par le ministère les années passées. C'est celles-ci qui avaient inspiré à un de nos collègues, cette humeur que vous trouverez ci-dessus,et qui, nous l'avons vu, reste d'une inquiétante actualité ! NDLR

*n° 156*

## *Fiche d'inscription ou de réinscription 1996-1997*

*barrer la mention inutile*

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____

_____

Code postal : _____ Ville : _____ Tel : _____

En cas de modification récente, nom et adresse antérieure : _____

_____

Grade ou situation : _____ Indice : _____ Échelon : _____

Établissement : _____

Ville : _____ Académie : _____

Si vous souhaitez ouvrir une boite aux lettres sur 3614 - PEPITEL * DBA, cochez ici ☐

### *Taux des cotisations A P E M U*

Membres actifs : Indices : 248-360 : **120 f** / 361- 404 : **150 f** / 405- 466 : **210 f** / 467 et au-delà : **280 f**
Mi - temps et retraités : **130 f** - Étudiants : **110 f** - Soutien ( pour les associations et personnes non - APEMU ) : **280 f**
Prix au numéro : **75 f** - Versement par chèque bancaire ou postal libellé : **APEMU CCP 633 96 P Paris**

**L'inscription ou la réinscription est à envoyer obligatoirement à votre délégué régional, sinon, par défaut, directement à notre trésorière.** La cotisation est valable pour l'année scolaire .
Toute inscription en cours d'année, jusqu'à fin juillet, donne droit à l'envoi rétroactif des numéros déjà parus
Le journal est trimestriel (quatre numéros par an).

## *Liste des délégations régionales*

Aix-Marseille
Liliane Burdet - Les Strélitzias 17 B, av Marc-Sangnier - 13600 La Ciotat - Tél. : 04.42.71.50.84.

Amiens
Bernard Huneau - 1, rue des Ardillières - 02810 Chézy-en-Orxois - Tél. : 03.23.71.48.48
Jacques Champigny - 4, rue du Paradis - 60170 Saint-Crépin-aux-Bois - Tél. : 03.44.85.62.40.

Besançon
Bénédicte Rogez - 3, rue Guebwiller - 25200 Montbéliard - Tél. : 03.81.94.47.46.

Bordeaux
Corinne Zilli & Tony Hoorelbeck - Rés. La Lisière de Gradignan, Bât. 6 - appt. 61 - 33170 Gradignan
Tél. : 05.56.75.08.44.

Clermont-Ferrand
François Gautier - 11, bd Gergovia - 63000 Clermont-Ferrand - Tél. : 04.73.90.26.83.

Corse
Marie-France Boulanger - 12, chemin du Massone - 20200 Pietranera - Tél. : 04.95. 32. 47. 92.

Créteil
Gérard Andrieu - 72, Grande Rue - 94360 Bry-sur-Marne - Tél. : 01.48.81.08.41.
Yves Guinchat - 16 bis, rue Duguesclin - 94400 Vitry sur Seine - Tél. : 01.46. 82. 11. 48.

Dijon
Renée Harbulot - 3, allée de la Source - 21000 Dijon - Tél. : 03.80.41.31.40.

Grenoble
Martine Bertier - 10, rue Humbert II - 38000 Grenoble - Tél. : 04.76.47.92.17 04 76 84 92 92

Lille
Maud Covain - Rés. Le Vignoble - Clos Mercurey n° 29 - 59300 Valenciennes - Tél. : 03.27.29.58.80.
Miguel Legrand - 33 bis, rue de Fléchimelle - 62145 Estre-Blanche - Tél. : 03.21. 39. 11. 69.

Limoges
Daniel Berthouloux - 160, rue Plante - 19110 Bort-les-Orgues - Tél. : 05.55. 96. 85. 03.

Lyon
Claudine Richner - 16, rue Alfred-de-Vigny - 69003 Lyon - Tél. : 04.78.53.16.96.

Montpellier
*Hérault* : Marie-Thérèse Pouget - 11, impasse G.-Loiseau - 34500 Béziers - Tél. : 04.67.28.29.36
*Pyrénées orientales* : Jean-Michel Vallot - 71, av. Mermoz - 66000 Perpignan - Tél. : 04.68. 67. 52. 01.

Nancy-Metz
Pierre Gury - 13, rue Pierre-Sémard - 57300 Hagondange - Tél. : 03.87.71.45.29.
Route Nationale 57120 Rerrevillers

Nantes
Bruno Gilet - Le Mezay - 44440 Trans-sur-Erdre - Tél. : 02.40.97.72.65.
Jean-Christophe Blanchard - 8, rue de la Marionière - 85400 Saint-Gemme-la-Plaine - Tél. : 02.51.27.05.72.

Nice
*Alpes-Maritimes* : Richard Augugliaro - impasse Saint-Grat - 06450 Saint-Martin Vésubie - Tél. : 04.93.03.22.65.
*Var* : Jean-Paul Castiglioni - Villa La Rayeuse, av. du capitaine Thorel - 83820 Le Rayol - Tél: 04.94 05 53 69.

Orléans-Tours
Christophe Brillault - 60, rue Paul-Fort - 37300 Joué-les-Tours - Tél. : 02.47.53.28.75. - Fax : 02.47. 28. 03. 91.

Paris
François Giroux - 22, cours Marigny - 94300 Vincennes - Tél. : 01.43. 28. 99. 41.

Poitiers
Mireille Gaudin - 39 bis, rue du Clouzit - 17200 Royan - Tél. : 05.46 05 25 78 - Fax : 05.46. 05. 73. 95.

Reims
Philippe Poisson - 10, rue Pierre Brosselette - 10300 Sainte Savine - Tél. : 03.25. 79. 50. 60.

Rennes
Jean Chesnais - 48, bd Sévigné - 35700 Rennes - Tél. : 02.99.63.31.07.

Rouen
Jean-Louis Bultel - La Croix rompue - 76360 Pissy Poville - Tél. : 02.35.75.23.27.

Toulouse
Odile Tripier - Route de St Sulpice - 31410 Capens - Tél. : 05.61.87.44.40
Jean-Noël Sarrail - 1, place du 11 Novembre - 31190 Auterive - Tél. : 05.61.50.05.21.

Versailles
Madeleine Mahé - 197, rue de la République - 91150 Étampes Tél. : 01.64.94.14.36.

Appel de candidatures : Caen, Strasbourg.

ISSN : 1265-3462
CONCEPTION BILOBA - GERFAU IMPRESSIONS